

■ ■ *C'est la crise !? Partez en vacances !* ■ ■

Emmanuel Chaumet présente

Vimala **PONS**

Grégoire **TACHNAKIAN**

Vincent **MACAIGNE**
Marie-Lorna **VACONSIN**



Un film de
Antonin PERETJATKO

quinzaine
DES RÉALISATEURS
Société des réalisateurs de films
CANNES 2013

DISTRIBUTION

SHELLAC

Friche La Belle de Mai
41 rue Jobin
13003 Marseille
Tél. 04 95 04 95 92
contact@shellac-altern.org

PROGRAMMATION

SHELLAC

Anastasia Rachman
Emmanuelle Lacalm
Tél. 01 78 09 96 64/65
programmation@shellac-altern.org

PRESSE

AGNES CHABOT

25 rue des Mathurins
75008 Paris
Tél. 01 44 41 13 48
agnes.chabot@free.fr



■ ■ *C'est la crise !? Partez en vacances !* ■ ■

Emmanuel Chaumet présente

Vimala **PONS**
Grégoire **TACHNAKIAN**

Vincent **MACAIGNE**
Marie-Lorna **VACONSIN**

LA FILLE DU 14 JUILLET

Un film de **Antonin PERETJATKO**

ET AUSSI SERGE TRINQUECOSTE, THOMAS SCHMITT, ESTEBAN, PHILIPPE GOUIN,
LUCIE BORLETEAU, PIERRE MEREJKOWSKY, CLAUDE SANCHEZ, YOANN REY
ET LA PARTICIPATION AMICALE DE ALBERT DELPY ET BRUNO PODALYDÈS

88 mn / DCP / 1.85 / Couleur / 5.1 / France – 2013 / Visa n°129.587

AU CINÉMA LE 5 JUIN

QUINZAINE
DES RÉALISATEURS
Société des réalisateurs de films
CANNES 2013



SYNOPSIS

Hector qui a rencontré Truquette au Louvre le 14 juillet, n'a qu'une préoccupation : séduire cette fille qui l'obsède. Le meilleur moyen c'est encore de foncer l'emmener voir la mer et Pator ne saurait lui donner tort, surtout si elle est accompagnée de sa copine Charlotte...

Flanqués de l'inévitable Bertier, ils empruntent les petites routes de France dont les caisses sont vides. Car c'est la crise ! Il faut remettre la France au boulot et, en plein été, le gouvernement décide d'avancer la rentrée d'un mois.

Un chamboule-tout et quelques liasses de billets plus tard, le groupe se disloque à l'image d'une France coupée en deux, entre juilletistes et aoûtistes jaloux. Mais rouler en sens inverse du travail n'effraie pas le trio restant, bien décidé à retrouver *La Fille du 14 juillet* et à vivre un été débraillé.

ENTRETIEN AVEC LE RÉALISATEUR

On vous connaît comme auteur-réalisateur de courts-métrages.

Antonin Peretjatko : Ce film s'inscrit dans le prolongement de mes courts, il a été conçu dans le même esprit, mais avec un montage financier spécifique, et un autre type d'histoire. Les courts sont vraiment faits pour durer entre 15 et 20 minutes, je n'ai jamais tenté de faire un « petit long ». J'ai toujours considéré les courts comme des « vrais » films ; pendant que le long se mettait en place, j'ai fait d'autres films, à la fois pour ne pas perdre la main, mais surtout parce que je ne peux pas m'empêcher de tourner.

Je n'ai jamais bradé la qualité du travail sur ces réalisations sous prétexte que ce n'était pas des longs métrages de fiction. Comme dirait Lapalisse, je considère tous les films comme des Films.

La comédie repose en général sur une mécanique très précise. Je voudrais savoir à quel point vos scénarios sont

composés. Car le côté marabout-bout de ficelle, les écarts et digressions dont vous semblez friand pourraient inciter le spectateur à croire que vous accueillez avec bienveillance les accidents au tournage, voire que vous laissez une certaine place à l'improvisation.

AP : On m'a beaucoup dit que je faisais des « films de copains », avec beaucoup d'improvisation. Or il n'y a rien de plus faux. C'est écrit à la virgule près. Comme le plan de travail est très lourd, je ne pars jamais en tournage sans un découpage précis, avec un repérage des décors, un plan au sol pour la position de la caméra, parce que sinon je sais que je vais perdre énormément de temps. Ensuite, au tournage, tout va vite, ce qui n'empêche pas d'avoir des idées. Ça laisse peu d'espace à l'improvisation car l'idée est parfois l'ennemi de la pensée : une bonne idée de tournage peut aller à l'encontre de ce que dit le scénario. En revanche, la discussion avec les comédiens est très importante, mais en amont. C'est à ce moment-là qu'ils peuvent proposer des choses.



On a le sentiment que vos films, par l'énergie qu'ils distillent, ne pourraient pas s'accommoder d'un tournage et d'une équipe trop lourds.

AP : J'ai toujours tenu à ce qu'on ne sente pas le labeur dans la mise en scène. Je travaille pour qu'on ne sente pas le travail. D'où ce besoin d'avoir une petite équipe, pour être immédiatement réactif face aux contingences

climatiques ou autre, pouvoir décider de changer d'axe sans qu'on ait cinq camions qui viennent boucher le plan. Tout cela est intégré dès la préparation, le fait de prévoir des plans B pour se retourner assez vite, d'ailleurs je ne m'assois jamais en tournage, je ne veux pas de chaise et pas d'écran de contrôle. Cette petitesse de l'équipe permet de tourner de façon extrêmement



légère et rapide. Avec les comédiens, je me débrouille pour pouvoir organiser la précipitation, l'improvisation ne s'improvise pas. Surtout quand on fait des gags visuels, le placement ou la hauteur de la caméra sont très importants. Des fois, il suffit de changer un tout petit peu l'angle de la caméra pour que le gag tombe

à plat. Il y a dans la comédie quelque chose qui est de l'ordre du calcul.

Vous n'hésitez pas, que ce soit dans French Kiss ou ici, à intégrer des plans d'actualité pour amener un peu de réel, quitte à ce que ce réel soit distordu.

AP : Ce sont toujours des images que je tourne moi-même : ça va de la pancarte « génération intérim » qui existe vraiment, aux images de manifs de la télé chez Placenta... Pour le 14 juillet, on l'a filmé une première fois en 2011 mais comme Sarkozy n'est pas repassé, on a retourné quasiment les mêmes plans en 2012 avec Hollande pour ne pas que le film soit situé dans une France datée 2007-2012. Au montage, j'ai gardé les deux présidents pour montrer que le protocole est identique, donc fondamentalement la France ne change pas.

On peut déceler un double axe Godard/Rozier, un côté parisien et un autre plus balnéaire. Avec cet élan de quitter Paris sur un coup de tête pour aller voir la mer.

AP : L'aspect road-movie était quelque chose d'important pour moi. Il est évidemment prétexte à un voyage intérieur. Dans le scénario, il y avait une allégorie qui est coupée au montage, où un personnage âgé disait : « A vingt ans on se dit que la route va faire 100 km, qu'on va faire des rencontres merveilleuses, qu'on va voir des paysages extraordinaires, et à mon âge on se retourne et on voit qu'on n'a pas fait 20 km. »

Il y quelque chose d'imprévisible dans cette structure très libre de scénario, des bifurcations, des sorties de route. C'est un film de départementales, si j'avais fait un blockbuster, les personnages auraient pris l'autoroute. *La Fille du 14 juillet* fait partie des films où la séquence suivante n'est pas forcément induite par la précédente, on peut déplacer des séquences au montage (comme celle de la luge en hiver), sans trop nuire au récit, mais

ENTRETIEN AVEC LE RÉALISATEUR

en nuisant beaucoup à l'équilibre du film : les séquences en hiver permettent de passer d'un personnage à l'autre à travers un fantasme commun. Si on les enlève, mis à part qu'il y a moins de poésie, un des personnages disparaît trop longtemps et le spectateur se demande ce que fait l'autre pendant ce temps.

Le film fonctionne avec des parenthèses, ce sont les à-côtés qui m'intéressent : quand deux personnages en rencontrent un troisième, j'aime qu'on se mette à suivre ce troisième.

Il y a un film qui fonctionne comme ça, c'est *Le Fantôme de la liberté* de Luis Buñuel.

L'une des idées fortes du film, c'est cette rentrée subitement avancée d'un mois.

AP : Cela a pour origine une expression qu'emploient les politiciens : « couper la France en deux ». Depuis le temps qu'on la coupe en deux, pas étonnant qu'on se retrouve avec 36 000 communes. J'ai rebondi là-dessus pour créer une scission supplémentaire entre juilletistes et aoûtistes (de la même façon qu'il y avait les Jacobins, les Girondins et les Montagnards dans la France post-1789). Cette toile de fond de crise s'est imposée assez rapidement car je considère qu'on ne peut pas faire un film sur la France contemporaine sans évoquer la crise. Le nouvel aménagement des vacances scolaires voulu par le gouvernement donne aujourd'hui un ton prophétique à cette idée.

Il y a une part politique, ou subversive, très présente dans





vosre cinéma. Presque un ancrage post-situationniste, corroboré par le fait que votre dernier court, Les secrets de l'invisible, était pour partie une adaptation libre d'un texte, Premiers matériaux pour une théorie de la Jeune-Fille, paru dans la revue Tiquun. Ici, c'est le nom de Guy Debord qui vient parasiter un jeu télévisé.

AP: Je tiens à préciser que je ne me considère pas comme

le porte-parole d'un quelconque groupe ou mouvance politique, simplement je considère le cinéma en général et surtout la comédie comme un moyen de véhiculer des idées. C'est un transport en commun de la pensée. Il me semble plus efficace de faire réfléchir le spectateur par l'humour et le rire que de le faire en faisant du cinéma militant, en prêchant des convertis. Sans le

discours qu'il y a derrière, pour moi le gag ne vaut rien. Par exemple si on met une pièce de zéro euro après le plan de François Hollande au garde à vous devant le drapeau européen, le montage crée un sens, alors le gag de la pièce de zéro euro sort de l'anecdotique et dit quelque chose sur l'Europe.

Comment choisissez-vous vos comédiens ?

AP: Je fais un casting. Pour autant, beaucoup de ceux qui sont dans le long viennent de mes courts-métrages. L'avantage c'est que ça va plus vite pour les diriger, l'inconvénient c'est s'ils se sentent automatiquement reconduits pour le film suivant. Dans ce cas, leur collaboration ne m'intéresse plus car je sais qu'ils ne proposeront rien de nouveau. J'aime retrouver une bande mais pas la routine.

Vincent Macaigne, qui joue Pator, m'a dit: « Il y a des comédiens qui ne pourront jamais jouer dans tes films parce qu'ils n'ont pas le truc. » Ce truc, c'est quelque chose qui est un peu dans le second degré, pas du tout dans le naturalisme. Au casting, je sais immédiatement si le comédien va pouvoir rentrer dans le ton du film ou pas. En plus d'avoir ce truc, Macaigne amène de sa personne. Il a bien aimé qu'on ajoute des plans, des dialogues la veille du tournage: c'est le cas pour le monologue avec le Docteur Placenta dont la femme ressemble à la précédente. Il m'a suggéré d'ajouter plus de choses personnelles dans le film. Ce qu'il ne savait pas c'est que c'en était déjà truffé, car ma vie est le

ENTRETIEN AVEC LE RÉALISATEUR

brouillon de mes films. Alors il m'a dit de mettre des choses encore plus intimes: je l'ai fait mais elles sont tellement planquées que vous ne pouvez pas les voir...

Comme le docteur Placenta qui apprécie le « vieux jazz qui craque », vous privilégiez l'analogique plutôt que le numérique.

AP: Pas pour le son. Le numérique a révolutionné le travail du son au cinéma. Le film a été tourné en 16 mm, de même que mes courts ont tous été tournés sur support argentique. C'est une économie et une esthétique dans lesquelles je suis à l'aise. Comme peu de gens tournent en 16 mm désormais, le matériel est bradé: ça ne coûte pas excessivement plus que de le faire au Canon 5D. En 16, j'ai pu expérimenter toute une gamme d'effets (fermeture à l'iris, fondus enchaînés) faits à la prise de vue, ça m'a beaucoup appris à préparer le plan, à le minuter, à penser ces effets dès le scénario. On peut le faire au labo mais c'est toujours moins bien. Ces choses-là me sont restées, jusqu'à aujourd'hui où le numérique est devenu la nouvelle norme. C'est peut-être mon dernier film en pellicule, non pas par envie, mais parce que les laboratoires ne savent plus faire d'argentique.

Arrêtons-nous sur la musique, importante dans vos films. Ce sont des musiques additionnelles, mais que vous allez chercher dans des banques sonores prévues à cet effet. Des musiques un peu surannées, désuètes, qu'on écouterait pas forcément chez soi, mais qui savent servir le film.

ENTRETIEN AVEC LE RÉALISATEUR

AP: Oui, c'est de la « musique au mètre », pour autant il y a aussi Mozart, Schubert ou Thomasz Stanko. J'associe souvent la musique à des couleurs, et dans la séquence du dîner chez Placenta, par exemple, je voulais une couleur marron. Pour moi, ce « vieux jazz qui craque », il a cette couleur-là. Au départ je voulais du Free Jazz couleur rouille comme du Sun Ra, il a dit « L'humanité est sur la bonne voie, mais dans la mauvaise direction. ». Ça résume assez bien la situation actuelle.

Il m'arrive assez fréquemment d'avoir la musique en tête avant de faire l'image, ça nourrit mon inspiration, ça me donne des idées.

Je ne souhaitais pas avoir une musique originale, à moins d'aller chercher chez les stars du genre, la musique reste souvent très modeste, très petite. J'ai, d'une part, envie d'avoir une vaste palette de choix musicaux, mais aussi de ne pas hésiter à jouer le spectaculaire dans la musique, disposer parfois d'une grosse orchestration (comme au début, lors du 14 juillet). La musique au mètre m'autorise ça.

Vos courts-métrages étaient en post-synchro, là vous passez en son direct.

AP: Seuls mes deux premiers courts-métrages étaient en post-synchro ça me permettait de diriger les comédiens une fois au tournage et une autre fois à la prise de son. Sauf que plusieurs fois, des comédiens ont bradé la deuxième étape, et là c'est devenu nul, alors j'ai fait leur voix.

Ensuite, j'ai voulu passer au son direct. Mais ce son-là n'est pas toujours perçu comme tel par le spectateur

pour la simple raison que je ne tourne pas à vitesse normale. C'est-à-dire pas en 24 images/seconde, mais entre 21 et 23, en fonction des plans, en fonction des séquences. C'est quelque chose de sensitif. J'ai surtout tenté ça avec *French Kiss*, ça change la démarche des gens. C'est un truc du burlesque, les grands burlesques ont tous une démarche qui leur est propre (Chaplin, Tati, Groucho, etc).

A 22,5 images/seconde, le son va être accéléré et donc un peu plus aigu, ça donne une impression de post-synchro. On corrige certaines voix au mixage, d'autres sont bien comme ça.

Dans tous vos films, il y a également cette récurrence de la voix-off.

AP: La voix-off (qui est la mienne) permet, au même titre que la musique, de dire des choses que les images ne donnent pas.

Dans la voix-off qui clôt le film, Charlotte se dit qu'ils « avaient vécu un été débraillé ». « Débraillé », est-ce un terme qui convient parfaitement à votre cinéma ?

AP: Je cherche à ce que ça ripe un peu à chaque fois qu'on passe d'un plan à l'autre, à éviter le raccord parfait. C'est aussi pour ça que je n'ai pas de scripte, il y a quelque chose dans la perfection que je ne désire pas. Lors du dîner chez Placenta, il y a une imperfection constante sur le remplissage des verres. Dès qu'ils boivent, les verres sont pleins dans le plan suivant. Avec Macaigne, on a ajouté exprès des bougies, une pendule



et des cigarettes, tout ce qui fait la hantise des scriptes. Surtout ne pas chercher le bon raccord. Il ne s'agit pas de bâcler mais de poser des postulats esthétiques, ça donne un effet « débraillé » ou « foutraque » totalement assumé. Ma hantise est de perdre cette mal façon aux finitions du film en lissant tout avec une belle image, un beau son, une belle « qualité française ».

Dans la plupart des premiers films français, on a le sentiment que le réalisateur veut montrer qu'il peut bien faire. Moi, je veux montrer que je peux mal faire. Les aspérités sont nécessaires à la bonne tenue d'un film. Un film débraillé, donc, avec des acteurs débraillés.

Entretien réalisé à Paris, mars 2013



ANTONIN PERETJATKO

Après des premiers films en super 8, j'ai commencé à réaliser en 16 ou 35 mm à ma sortie de l'école Louis Lumière, dont *Changement de trottoir* et *French Kiss* pré-sélectionnés aux Césars 2004 et 2005.

En 2004 je suis invité à Bangkok pour y présenter *L'Heure de pointe*, mon premier court métrage.

Je profite d'un peu d'argent gagné sur des tournages comme assistant caméra pour continuer mon voyage tout droit après Bangkok, avec une caméra 16. Le plus court chemin d'un point à un autre est de ne pas y aller,

j'avais pris le plus long: de ce tour du monde de Paris à Paris naît *L'Opération de la dernière chance*, moyen métrage en 16 mm.

Peu après, l'écriture de *La Fille du 14 juillet* commence, je fais d'autres courts métrages (*Paris Monopole*, *Les Secrets de l'invisible*) et les making of de *Un prophète* (honoré par le syndicat de la critique) et de *De rouille et d'os* (pas honoré par le syndicat de la critique).

Je ne réalise pas de clip, pas de publicité, je vis de mes films depuis 2004.

LES COMÉDIENS

Les comédiens principaux de ce film viennent d'horizons différents: certains du théâtre où ils font sensation à Avignon, d'autres du cirque où ils coupent des pommes avec des haches sur la tête, d'autres du vaudeville avec un sens de l'improvisation aiguisé.

Ils font aussi du cinéma. Soit ils ont joué dans mes courts-métrages, soit avec d'autres réalisateurs: Vimala

apparaît chez Resnais, Rivette ou Podalydès. Macaigne fait plein de films avec «des jeunes réalisateurs qui ne sont pas tous vieux». Esteban fait du Rock dans les Naïves New Beeters, Thomas Schmitt alias Bertier fait du Street Art et les autres lisent Tchekhov ou André Breton...

Antonin Peretjatko

FICHE ARTISTIQUE

Truquette	Vimala Pons
Hector	Grégoire Tachnakian
Pator	Vincent Macaigne
Charlotte	Marie-Lorna Vaconsin
Bertier	Thomas Schmitt
Docteur Placenta	Serge Trinquecoste
Julot	Esteban
Marcello	Philippe Gouin
Gretchen	Lucie Borleteau
Pierre	Pierre Merejkowski
Madame Placenta	Claude Sanchez
Gamin Placenta	Yoann Rey
Ernest	Thomas Ruat
Funest	Thomas Vernant

Et la participation amicale de Albert Delpy et Bruno Podalydès

FICHE TECHNIQUE

Production	Ecce films, Emmanuel Chaumet
Scénario et réalisation	Antonin Peretjatko
Image	Simon Roca
Son	Julien Brossier, Julien Roiget, Martial De Roffignac
Direction de production	Paul Sergent et Mathilde Delaunay
Assistants mise en scène	Luc Catania et Guilhem Amesland
Décors	Erwan Le Gal
Casting	Valérie Pangrazzi
Montage	Carole Le Page et Antonin Peretjatko
Etalonnage	Yannig Willmann
Moyens techniques	Panavision Alga – Papaye – Tapages – Fuji – Kodak Arane – M Studios – Sonosapiens – Cosmodigital
Avec le soutien de	la Région Midi-Pyrénées, la Région Île-de-France, la Procirep, Angoa
En association avec	la Sofica Cinémage 6
Une distribution	Shellac



www.shellac-altern.org
www.lafilledu14juillet-lefilm.com